

**KATHARINA PEKTOR**

## »Schütteln am Phantom Gottes«

Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*

Originalbeitrag *Handkeonline* (11.12.2013)

Empfohlene Zitierweise:

Katharina Pektor: »Schütteln am Phantom Gottes«. Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*. Originalbeitrag *Handkeonline* (11.12.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/pektor-2013.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

## »Schütteln am Phantom Gottes«

### Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*

Nur eine intensive Beschäftigung mit Wolfram von Eschenbachs *Parzival* ermöglicht es, die zahllosen Referenzen Peter Handkes auf den mittelalterlichen Roman zu entdecken. Sie sind vielfältig und häufig beinahe unmerklich; eher unterschwellige Rekurse auf Formen, Motive und Strukturen, denn simple Forterzählungen der Geschichten. Wolframs ungewöhnliche Erzählweise muss begeistern. Handke notiert nach einer seiner vielen intensiven *Parzival*-Lektüren Anfang der 1980er Jahre: »Wenn man Wolfram von Eschenbach liest, möchte man die Deutschen lieben« (PW 14). Nicht weniger erstaunlich ist aber nun an Handkes Arbeits- und Erzählweise, dass sie Formen Wolframs für sich entdeckt und überträgt, welche selbst eine 250-jährige Wolframforschung noch nicht in ganzer Tragweite erfassen und interpretieren konnte. Reiches Material zum Studium dieser Formenaufnahme liefern insbesondere jene umfangreichen Lektüre- und vor allem Werknotizen in den Notizbüchern, welche nicht in die veröffentlichten Journale übernommen worden sind. Sie machen Handkes tatsächliche Arbeit mit der literarischen Tradition und die Arbeit an seiner Vorstellung vom Mythos mit Händen greifbar. Das Verfahren, Modelle der literarischen Tradition aufzunehmen und weiterzubenutzen, findet sich bei ihm häufiger,<sup>1</sup> im Falle Wolframs aber ist die Sache gewissermaßen nach zwei Seiten hin interessant, weil erst Handkes Zugriff die verblüffend modernen Erzählverfahren dieses wie aus seiner Zeit gefallenen Autors transparent werden lässt. Aber nicht um Wolfram soll es im Folgenden gehen, sondern um Handkes Rückgriff auf den mittelalterlichen Roman. Dieser geschieht entlang zweier Hauptachsen, der Parzivalfigur und des Fragemotivs. Für beide soll hier Handkes einigermaßen singuläres Verfahren skizziert werden.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Bereits in seinen ersten Prosa- und Theatertexten bezieht sich Handke bewusst auf Formen und Motive der literarischen Tradition – ein Verfahren, das er bis heute beibehalten hat. In seinem Roman *Der Hausierer* (1967) bricht Handke beispielsweise das typische Erzählmodell des Kriminalromans auf, um mit der Veränderung des Modells auch eine Erneuerung der Wahrnehmung zu bewirken. In *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) liest der Erzähler Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*, das damit zugleich Teil des Erzählmodells wird. Oder in der Erzählung *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) verwendet Handke Strukturen oder Motive aus dem mittelalterlichen Epos von *Iwein* sowie aus Juan de la Cruz' mystischem Gedicht *Die dunkle Nacht*, um seine Erfahrungen in mythischer Rückbindung zu erweitern. Dabei schreibt er den Mythos zugleich weiter und aktualisiert ihn, wie etwa die Liebesabenteuer von Don Juan und seinem Diener in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004).

<sup>2</sup> Erstaunlicherweise gibt es zu Handkes vielfältiger Rezeption von Wolframs *Parzival* bislang keine umfassende Forschungsarbeit. Die umfangreichste Auseinandersetzung mit diesem Thema ist bislang meine Diplomarbeit (Pektor, Katharina: *Handkes neuer Parzival*. Dipl. Salzburg 2003), die sich ausschließlich mit Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival* beschäftigt, wobei ich zur besseren Gegenüberstellung der beiden Texte von einer religiösen Interpretation des mittelalterlichen Epos ausgegangen bin. Die Dissertation von Claudia Wasielewski-Knecht (*Studium zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993, S. 281-305) untersucht auf zwanzig Seiten ihrer Arbeit, mit einem längeren Exkurs zu Wittgenstein, Handkes Referenzen zum *Parzival*-Mythos allgemein. Aufsätze, in denen auf Handkes Rezeption von Wolframs *Parzival* hingewiesen wird, ohne jedoch eine genaue Untersuchung anzuschließen, findet man häufiger, vor allem bei mediävistischen Arbeiten zur Mittelalter- oder Parzivalrezeption allgemein oder in Forschungsarbeiten, die sich mit mythischen oder postmodernen Strukturen in Handkes Werken beschäftigen. Zu nennen wären hier vor allem: Härter, Andreas: *Alte Geschichten und neues Erzählen*. Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption

## Erste Achse: Die Parzivalfigur

Wolframs Parzival geistert ab den 1980er Jahren durch das gesamte Werk Peter Handkes, gerade so, als wären die Stücke und Erzählungen selber Stationen einer *aventure*: So zeigen etwa die Notizen in den veröffentlichten Journalen *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), *Phantasien der Wiederholung* (1983), *Am Felsfenster morgens* (1998) und *Gestern unterwegs* (2005) Handkes wiederholte Beschäftigung mit Wolframs Roman. Die Lektüre hat Spuren in den Theaterstücken und Erzählungen hinterlassen – als Vergleiche mit oder Anspielungen auf Figuren und Motive des mittelalterlichen Romans oder gar auf den Autor Wolfram selbst. In *Über die Dörfer* (1981) ist Gregor anfangs noch nicht bereit für das erlösende, die Familie rettende, Erzählen – er ist noch »blind für die Tropfen Blut im Schnee« (ÜD 11), hat aber schon die Anlagen dazu, als »der, der das Fragen versäumt und der, der das Fragen nachholt« (ÜD 77). In *Der Chinese des Schmerzes* (1983) entdeckt Andreas Loser, der Held und Erzähler der Geschichte, gleichsam zur Bestätigung, jetzt endlich am richtigen Lebens- und Erzählweg zu sein, den Namen von Parzivals geliebter Frau »Kondwiramur« (DCS 202) als Graffiti auf die Wand einer Fußgängerunterführung gesprüht. Im *Versuch über die Jukebox* (1991) vergleicht der Erzähler den Augenblick des Zögerns vor einer Entscheidung mit dem »Moment, in dem Parzival vor der erlösenden Frage stand« (VJ 94), zögerte – und, wir wissen es, am Ende schwieg. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) verwandelt sich dem Erzähler ein Gasthof zum Märchenort: »Die Willkommensgirlande, eigens für ihn, in Gestalt von Plastikblumen in einer Blechbüchse über dem Haustor; [...] und Kondwiramur und Parzival, in Gestalt eines nordhessischen oder westfälischen Wirtspaares, als seinen Gastgeber« (MJN 480f.). Dem Erzähler in *Die Morawische Nacht* (2008) erscheint im Schlaf die Mutter als helfende Lichtgestalt, als »Herzefreude, nicht Herzelyde« (DN 502), wie Wolframs trauernd-leidende, aber treue Mutter; und das vaterlose »Ich« in *Immer noch Sturm* (2010) vergleicht sich mit dem »Ritter der Ritter«, dem wie er selber »vaterlose[n] Parzival« (IS 156). In *Der Große Fall* (2011) bezieht sich Handke auf seine eigenen Parzival-Figuren aus den Theaterstücken: Der Schauspieler, von dem die Geschichte handelt, hätte vor allem »[a]lterlose Helden, oder Idioten« gespielt, »oder Fastkinder und überhaupt Lebenslangkinder, wie den Parzival oder den Kaspar Hauser« (DGF 15). In seinem Theaterstück *Die schönen Tage von Aranjuez* (2012) schließlich, will die Frau nicht mehr Ziel des Mannes sein, wie die Damen »in den Liebesepen des Mittelalters«, sondern »eher wie deren Verehrer, ob Garvein oder Erec oder Parzival, die, um sich die Liebe zu verdienen, erst einmal aufbrechen ins Abenteuer, in die Aventure« (DTA 58).

Parzival bedeutet für Handke also durchaus mehr als die unterlassene Frageleistung. Er findet in Wolframs Darstellung des Königsohns relevante Erfahrungen vorgeformt, die auch die Helden seiner Werke betreffen. Dazu zählen etwa: die Vaterlosigkeit, die besondere Beziehung zur Mutter, der Muttertod, die große Bedeutung der Vorfahren mütterlicherseits, die slowenische Her-

in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre. In: *Mittelalterrezeption* 5, hg. v. Ulrich Müller und Kathleen Verduin. Göttingen 1996, 330-350. Müller, Ulrich: *Gral 89: Mittelalter, moderne Hermetik und die neue Politik der Perestroika*. Zu den „Parzival/Gral-Dramen“ von Peter Handke und Christoph Hein. In: *Mittelalterrezeption* 4, hg. v. Irene von Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Alexander Schwarz. Göttingen 1991, S. 495-510. Raitz, Walter: *Gral's Ende? Zur Rezeption des Parzival/Gral-Stoffes bei Tankred Dorst, Christoph Hein, Peter Handke und Adolf Muschg*. In: *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*, hg. v. Sivia Bovenschen, Winfried Frey, Stephan Fuchs und Walter Raitz. Berlin, New York 1997, S. 320-333. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ mit Blick über die Postmoderne. Bern, Frankfurt a. M. 1998. Von Matt, Peter: *Parzival rides again*. Vom Unausrottbaren in der Literatur. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Darmstadt 1991, S. 33-41.

kunft des Großvaters (auch bei Wolfram stammt Parzivals Großvater aus Slowenien),<sup>3</sup> eine Kindheit fern der Gesellschaft, eine falsche (oder fehlende) Erziehung und Bildung, Heimatlosigkeit und ein langes Herumirren in der Fremde, also das Reisen, sowie die Fähigkeit zur Treue und zu Anteil nehmendem Mitleid. Ohne die Nähe zu Handkes Werken im Einzelnen darzulegen, seine Vorfahren, die Zeit im Internat fern der Gesellschaft oder das Reisen sind bei ihm wiederkehrende Motive, lässt sich festhalten, dass Wolframs Parzival für Handke eine ganze Reihe von Identifikationsmöglichkeiten bietet. Das bestätigen seine Lektürenotizen auch explizit: »Immer wieder reitet Parzival auch aus der schönsten und besten Gesellschaft "ganz allein" weg, ohne Grund, Übergangslos (da "identifiziere" ich mich)«, heißt es etwa am 9. November 1986.<sup>4</sup> Vor allem diese persönlich-literarische Nähe dürfte die bis heute nicht schwächer gewordene »Liebe« Handkes zu Wolframs *Parzival* erklären; erst bei der Petrarca-Preis-Verleihung im Juli 2011 berichtete er in einem Nachtrag seiner Rede auf Florjan Lipuš von einer gerade aktuellen *Parzival*-Lektüre und verglich dabei die Erzählweisen von Chrétien de Troyes und Wolfram miteinander.

Die Hinwendung zu Mythos und Märchen, insbesondere unter Rekurs auf *Parzival*, ist typisch für die deutsche Literatur der 1980er und frühen 1990er Jahre – Handke liegt damit ganz im Trend. Zeitgleich findet man Rezeptionen des *Parzival*-Mythos etwa bei Tankred Dorst, Christoph Hein oder (etwas später) Adolf Muschg. Ungewöhnlich ist bei Handke aber gleichsam die literarische Tiefenschärfe dieser Wende sowie die Tatsache, dass sie auch heute noch unvermindert für sein Schreiben Bedeutung hat. Die Mittelalter-Rezeptionsforschung sowie die germanistische Forschung zu Handkes Werk haben sie gleichermaßen als moderne Mythosverfremdung, Mythostravestie oder postmodernes Zitat interpretiert.<sup>5</sup>

Das trifft die Sache aber nicht, denn Handke versteht den Mythos »nicht als Geschichte«, deren Semantik oder Handlung weiter zu spinnen oder zu brechen wäre, »sondern als ästhetische Form«, als Wiederholung<sup>6</sup> »vergleichbarer Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten« (PW 83) – und damit als eine literarische Methode, welche mit Rücksicht auf die nunmehr freilich gegenwärtige Bedeutung einer zu erzählenden Geschichte auch in jeder heutigen Zeit weiter angewandt werden kann. Im Unterschied zu Hans Blumenbergs geläufiger Formel von der ›Arbeit am Mythos‹ müsse man bei Handke deshalb vielmehr, so der Salzburger Germanist Herwig Gottwald, von einer »Arbeit mit dem Mythos«<sup>7</sup> sprechen. Übertragen auf Handkes *Parzival*-Rezeption bedeutet dies, dass nicht die Geschichten des Ritters Parzival wiederholt werden, sondern verschiedene Formen oder Formelemente des Romans.

Der Mythos dient nicht als Quelle; vielmehr werden, wie Handke im Journal *Die Geschichte des Bleistifts* festhält, die eigenen, sprachlich möglichst genau »rekonstruierten«, das heißt wesentlich verallgemeinert (abstrahiert) und trotzdem bestimmt (konkret) erfassten Bilder, Ereignisse oder Stimmungen in der Tradition als schon vorgeformte, weiter gültige und doch immer wieder neu zu erfahrende Formeinheit wiedergefunden, und mit eben diesem vergleichenden Wissen neu erzählt. (DGBa 275) Dieses wiederfindende Neuerzählen nennt Handke ›Wiederholen‹. Eine

<sup>3</sup> Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zolnay 2008, S. 333.

<sup>4</sup> DLA, A: Handke Peter, Notizbuch 050

<sup>5</sup> Siehe Fußnote 3.

<sup>6</sup> Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien*. Würzburg 2007, S. 25. Gottwald bezieht sich hier u.a. auf: Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal November 1975 – März 1977*. Frankfurt a. M. 1979, S. 279.

<sup>7</sup> Gottwald, Herwig: *Verzauberung und Entzauberung der Welt. Zu Peter Handkes mythisierendem Schreiben*. In: Ders.: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur: Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*. Stuttgart 1996, S. 34–86, Zitat S. 41 (Hervorhebung K.P.).

eigene, unvermeidlich ›moderne‹ Erfahrung wird in einer mythischen Struktur wie neu entdeckt, in der Wiederholung werden beide verbunden. Das Mythische wird durch die mitgesetzte Differenz erneuert und fortgeführt, die eigene Erfahrung wird umgekehrt in ihrer mythischen Rückbindung in einen größeren Zusammenhang gestellt.

Wichtig ist dabei (erstens) der mit Blickrichtung zurück dennoch nach vorne gerichtete Zeitpfeil der Differenz: Nicht der Mythos (die Tradition) ist Angel- und Ausgangspunkt der Wiederholung, sondern die präzise beobachtete Gegenwart. Das macht einen wesentlichen Unterschied zu vergleichbar interessierten Rezeptionen, wie beispielsweise in Wagners *Parsifal* oder im *Roten Ritter* von Adolf Muschg (1996), die beide, entgegengesetzt zu Handke, vom Mythos ausgehen, also mit vermeintlicher Blickrichtung nach vorne in Wahrheit nur zurückblicken und in der hierauf angestregten Rezeption oder Modernisierung beliebig bleiben. Wichtig ist (zweitens) die Qualität der Äquivalenz: ›Wiederholung‹ verändert weder das Alte willkürlich mithilfe des Neuen noch verfremdet sie das Neue mithilfe des Alten. Vielmehr wird das Neue im Alten (und das Alte im Neuen) wiedererkannt. Beide Pole behalten vermittelt eines unzweifelhaft vorausgesetzten Gegenwartsstandpunktes in dieser zeitverquickenden Darstellung ihr gleichsam jeweils ursprüngliches Recht. Beispiele für das umgekehrte Verfahren wiederum wären hier etwa Christoph Heins *Die Ritter der Tafelrunde* (1990) oder Tankred Dorsts *Merlin* (1985) und *Parzival* (1987).

Ein solchermaßen organisierter Rückgriff auf die mythologische Form erschließt nicht nur die Figur Parzival, in der Handke ganze Bündel seiner Erfahrungen zusammenschließen kann, oder erlaubt dadurch ein ›Welttheater‹ vertraut-vergrößerter Nebenfiguren – »Laß mit ihrer Art zu fragen, all deine Bekannten auftreten, einander in Frage stellen, widersprechen, ergänzen, von. H. B. [gemeint ist Hubert Burda] bis zu Herrn und Frau G. [Herrn und Frau Greinert, Handkes Nachbarn in Paris]«<sup>8</sup> –, sondern der Rückgriff betrifft auch die große Form des Romans als Ausdruck von Erfahrung, eines Weltbilds. In verschiedenen *Parzival*-Lektürenotizen geht es direkt oder indirekt um die »Erzählweise des Epos von "Parzival"«, die Erzählstrukturen und damit die Wirklichkeitsformen des Romans. Handke bemerkt etwa Wolframs Erzählen vom »rechten Zeitpunkt«, seine Art der »Zeitangabe«, von der man »lernen« (AF 416) könne, seine Beschreibung der Dinge, deren Maße immer genau richtig oder »angemessen« (AF 413) sind, seine Erzähllandschaften, in denen Handke eine »Landschaft der Weltenträume« erkennt – »[e]ine Waldlichtung, und gleich daneben liegt ein natürlicher Hafen« (PW 20), oder: »So vieles im "Parzival" grenzt, auf einmal!, ans Meer: dieses ist überall, als Schutz und Weite (ähnlich auch den täglich in meinem Innern aufblitzenden Bildern von der weiten Welt)« (PW 16). Dies gilt ebenso für Wolframs Art und Weise, seine Geschichte voranzubringen, die zu jedem Zeitpunkt des Erzählens offen ist und unerwartete Wendungen nehmen kann: »"Der Würfel fällt für die Geschichte (So-und-so) ..." heißt es immer wieder im "Parzival" – als sei das Erzählen selber von Vorgang zu Vorgang jeweils erst zu sichern« (AF 413).

## Zweite Achse: Das Fragemotiv

Ihren Brennpunkt finden aber auch diese Beobachtungen wiederum in der Figur des Parzival selbst, dessen Frageproblem sich geradezu als Anweisung für ein richtiges Erzählen in der Gegenwart verstehen lässt: »Wenn Parzival zu fragen verstünde – das wäre Epik« (DGBa 288), lautet etwa die erste in die veröffentlichten Journale aufgenommene Parzival-Notiz, und es gibt eine ganze Reihe weiterer, deren Funktion im Rahmen einer Erzähltheorie sinnfällig wird: »Angesichts des Gral: Überlege vor allem, was du nicht fragen darfst« (PW 51) oder: »Scheußlich jene, die Fragen stellen, ohne die Kunst und ohne das Bedürfnis, zu fragen: Lob des Parzival« (PW 62). Der Gral als Symbol des Heiligen nimmt hier die Position der Erzählung ein, und es ist Handkes Anspruch, sich von dieser genauso gefordert zu fühlen, wie frühere Zeiten von ihrem

<sup>8</sup> So in den Notizen zu *Das Spiel vom Fragen*, am 5. September 1986. DLA, A: Handke, Notizbuch 050.

Gott. An das Fragemotiv werden in Wolframs Roman bekanntlich die zentralen Handlungsstränge geknüpft. Zu nennen sind hier Parzivals Bildungsweg als Geschichte einer Selbstbewussterwerdung, die ihren Helden über das Erkennen seiner Vorfahren in seine angestammte Gemeinschaft zurückführt, Parzivals Liebe zu Condwiramurs, mit der er sich vereint, von der er sich trennt, und sich nach langer *âventiure* an einem dritten, im Inbild der Blutstropfen im Schnee zu einem frühen Zeitpunkt schon angekündigten Ort wiedervereint und schließlich Parzivals *âventiure*, als einsamer Weg eines stummen, nur langsam Fragenden und an Gott Verzweifelten, im Kontrast zur *âventiure* Gawans, des prädestinierten Fragers und (im ethischen Sinne) Zweiflers. Bereits die Aufzählung der Motive lässt, als hätte man nicht vom Autor eines mittelalterlichen Romans geredet, an Handkes Bücher denken.

Die zentralen *Parzival*-Bezugspunkte Handkes finden sich am dichtesten geknüpft im Theaterstück *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989). Bevor im Folgenden mit Blick auf das Fragemotiv die zweite Achse der Mythosrezeption Handkes nachgezeichnet wird, sei kurz daran erinnert, worum es in dem Stück auf das Fragen bezogen geht. Eine kleine Gruppe von Leuten unterschiedlichsten Alters trifft im »Hinterland« zufällig aufeinander. Sie erkennen, dass sie nicht mehr Fragen können und machen sich auf zum »sonoren Land«, um es dort neu zu lernen. Ihre gemeinsame Reise, ein fragendes Gehen, bildet die Handlung des Stücks. Die stumme Hauptfigur der Gruppe, ein verstörtes und sich am Rande zum Amok bewegendes Erwachsenenkind, heißt Parzival: Auch er ist zunächst unfähig zur Frage, *tumb* wie Wolframs Königssohn, und erlernt, anfangs aus der Gemeinschaft ausgeschlossen, gleich dem Helden Wolframs auf seiner *âventiure* das Fragen und wird zum Erlöser der ›Frageirre‹ oder ›Frageferne‹ der anderen. Sämtliche bisher genannten handlungsstiftenden Aspekte des Motivs werden im Lauf des Stückes angespielt: Die Bildungsgeschichte Parzivals ist sein zentraler Handlungsstrang, die beiden Schauspieler spielen die Liebesgeschichte zwischen Parzival und Condwiramurs und Wolframs in unterschiedlichen Sprechweisen die Handlungen kommentierender Erzähler kehrt wieder in der Figur des Einheimischen, welcher auch hier in unterschiedlichen Rollen das Geschehen kommentiert und begleitet. Ebenso finden sich die Antipoden Parzival und Gawan in den streitlustigen Wechselreden von Spielverderber und Mauerschauer wieder und die gesamte Erzählweise des Stückes ist offen, gleichsam in Frage-Form, perspektivisch, humoristisch, und erfahrungsbezogen-mythisch wie schon bei Wolfram selbst. Es wurde bereits oben angedeutet, dass gerade mit Handkes Blick diese Tatsache deutlich wird.

Erstaunlich ist, dass diese Bezüge bisher unbemerkt geblieben sind. Natürlich überwiegt auf den ersten Eindruck die Differenz des Stückes zum mittelalterlichen Roman. Das Mittelalter kommt im Stück sozusagen nicht vor, was an der beschriebenen Methode Handkes liegt. Im *Spiel vom Fragen* lassen sich zentrale Elemente von Wolframs *Parzival* wiederfinden, obwohl eine oberflächlich realistische oder eben mythologisierende Einkleidung des Textes durch ein wie auch immer geartetes Mittelalter-Reliquiar gerade fehlt. Gattung, Ort, Zeit, Handlung, Thema und Personal, Letzteres sogar in der namenspendenden Titelfigur Parzival, die man immerhin als einen deutlichen Hinweis auf subtilere Rückgriffe des Stückes verstehen könnte, unterscheiden sich vom Roman. Dabei betrifft die Semantik der Differenzsetzung gerade das zentrale Thema des Stückes, wenn Wolframs Mythos aus der Religion in die Ästhetik verschoben und der Held aus der gesellschaftlich-religiösen in eine ästhetische Sphäre versetzt wird. Die Handlungsorte befinden sich nicht mehr in der mittelalterlich-arturischen Welt, sondern auf der Theaterbühne des 20. Jahrhunderts. Die Zeit ist keine religiöse Heilszeit mehr, sondern Märchen- oder Probenzeit, die Figuren sind keine fahrenden Ritter, sondern selbstbezeichnend Schauspieler oder typisierte Konzeptfiguren und die Krise ist nicht mehr gesellschaftlich-religiös, sondern die Krise einer gegenwärtigen Kunst. Die Suche nach ebendieser liegt im Unternehmen des Stückes selbst. Handkes *Spiel vom Fragen* rezipiert Wolframs *Parzival*, aber auf die besondere, für ihn bezeichnende, seinem poetischen Programm der Wiederholung entsprechenden Weise.

Das Fragemotiv also bildet die zweite Hauptachse dieser Wiederholung. Es ist das organisierende Element des modernen Stückes wie auch des mittelalterlichen Romans und definiert Handkes Versuch, mittels eines ›mythischen‹ Schreibens die Schnittstellen von Religion und Kunst für

die Gegenwart neu zu bestimmen. Dabei wird auch Parzivals Frageproblem in einen ästhetischen Kontext gestellt. Das gilt für die Erzählung von Parzivals Bildungsweg vom *tumben tor* zum Erlöser einer durch das richtige Fragen am Ende ästhetisch vereinten Reisegesellschaft. Das gilt aber noch deutlicher für die Form des Stücks, wobei Handke neuerlich Anleihe machen kann bei der schon bei Wolfram selbst eben durch das Fragemotiv auf bemerkenswerte Weise ›modernisierten‹ Form. Fragen allgemein sind ein Mittel, teilzuhaben an der Welt, um sie zu erkennen, zu unterscheiden, zu benennen und zu verstehen. Fragen sind die Voraussetzung von Wissen und Erfahrung. Sie sind insofern auch Formen, als die Form eines Kunstwerks die Repräsentation eines durch bestimmte gestellte oder unterlassene Fragen entstandenen Weltbildes ist. Häufig wiederholte Fragen bilden Traditionen. Die Reichweite oder kognitive Tiefe der Fragen legt mit ihrem resultierenden Wissen auch die literarischen Formen fest. Generell lassen sich zwei Arten von Fragen, Weltanschauungen und somit Formtraditionen unterscheiden: Fragen, die ein geschlossenes Weltbild generieren, das entsprechend in einer geschlossenen Form und stabilen Werkstruktur resultiert, sowie Fragen, die ein offenes Weltbild erzeugen, das dann in einer offenen Form oder Werkstruktur dargestellt wird. Offene und geschlossene Form verteilen sich dabei nicht unbedingt entlang der historischen Zäsur auf das moderne und das religiöse Zeitalter, wie das etwa Umberto Eco in seinem Buch über *Das offene Kunstwerk* (1973) besonders für das Mittelalter betont.<sup>9</sup> Geschlossene Welten und Formen gibt es auch in der Moderne, wo sie freilich nicht mehr, wie zu Wolframs Zeiten, durch die Religion erzeugt werden, sondern durch die vermeintliche Objektivität eines Realismus oder Naturalismus. Für das Mittelalter wiederum wurde schon mehrfach angedeutet, dass Momente einer offenen Form gegen die religiöse weltbildstabile Schließung insbesondere bei Wolfram (bei Bewusstsein der Problematik dieser Behauptung) durchaus zu finden sind. Interessant sind also vor allem die Mischformen auf beiden Seiten, das heißt wie die geschlossene Form geöffnet werden kann, ohne freilich den zeitgegebenen Rahmen damit ganz zu sprengen, beziehungsweise wie die erfolgreich geöffnete Form im Anschluss wieder stabilisiert werden soll, ohne dabei in die »verlassenen Verliese« der Religion zurückzufallen.

Mit der Frage-Form, abstrahiert aus Wolframs Verwendung im Rahmen einer Geschichte, stellt Handke also den eigentlichen erkenntnistheoretischen Aspekt des mittelalterlichen Romans in den Mittelpunkt seines Stücks. Er verlässt damit aber Wolframs Roman wiederum keineswegs, denn auch dieser beweist in seinen Exkursen ein über den rhetorischen Topos hinausreichendes, gleichsam schon theoretisches Bewusstsein seiner eigenen ›krummen‹ oder ›hakenschlagenden‹ Erzählweise und damit bereits aufgebrochenen Erkenntnisform. Handkes Stück fragt zwar nicht nach Gott, aber in der differentiellen Wiederholung dieser Frage mit derselben Dringlichkeit nach der Kunst. Es handelt nicht von der Unterscheidung einer religiös (in der Gralswelt) oder vergleichsweise säkular (in der Artuswelt) bestimmten Politik, aber in seiner spielerisch entfalteten Debatte unterschiedlicher Traditionen von Erzählung und Spiel immer noch von den jeweils damit verbundenen Weltanschauungen. Handke gestaltet wie Wolfram ein erkenntnisorientiertes, kontrolliert skeptisches, selbstbezügliches Fragen, welches die traditionellen oder ›falschen‹, nämlich geschlossenen Formen mit ihrer darin vermittelten Weltwahrnehmung zerbricht. Auch Handke erzeugt gezielt auf allen Ebenen des Textes Differenzen, Brüche und Widersprüchlichkeiten, öffnet die Form auf diese Weise bewusst und reflektiert darüber hinaus sein Vorgehen extensiv in poetologischen Figurendialogen.

Als Ausdruck einer Weltanschauung ist die Frage-Form beider Texte also selbst eine Aussage: Sie bedeutet in ihrer Kraft und Eigenschaft des Aufbrechens traditioneller Formen Kritik, und zwar im Sinne einer Überprüfung, einer Suche, eines Infragestellens, weniger im Sinne einer Zerstörung. Die Frageform signalisiert eine Krise des Wissens, das Schwankenlassen des überlieferten, für sicher gehaltenen Weltbildes. Bei Wolfram trifft diese Kritik (entgegen der seit dem 19. Jahrhundert mehr oder weniger ungebrochenen romantisch-christlichen *Parzival*-Rezeption) vor allem die religiös inspirierte Gralswelt. Handkes Frage-Theater kritisiert im Anschluss an Wolf-

<sup>9</sup> Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1973, S. 33 ff. und 46 ff.

ram entsprechend geschlossene Formen des Theaters und ihre Voraussetzungen – die jeweilige Wahrnehmung der Welt. Es zeigt den Versuch, für den Frage-Stoff die angemessene Form zu finden, wobei die verschiedenen Figuren im Stück die überprüften Theaterformen verkörpern sollen: Der Mauerschauer (alias Ferdinand Raimund) und der Spielverderber (alias Anton Tschechow) sind nicht nur Repräsentanten der poetischen und realistisch-skeptischen Weltsicht, sondern auch der mit diesen beiden Bühnenautoren verbundenen Theaterformen. Die beiden Alten stehen nicht nur allgemein für die Tradition, sondern auch für Formen des Singspiels und Volksstücks und die Schauspieler diskutieren in ihren Dialogen über Spielweisen des absurden, naturalistischen und epischen oder, wie Notizen Handkes zeigen, des japanischen Nō-Theaters. Die daraus resultierende Formverwirrung, das ›Durcheinander‹, wie es einmal im Stück heißt, dokumentiert der Klappentext der Buchausgabe des Stücks – in Frageform: »Ein Lustspiel? Ein Traumspiel? Ein Singspiel? Ein Expeditionsbericht? Eine Live-Reportage? Eine Hintertreppengeschichte? Am Ende doch noch einmal ein Drama?« (DSF Klappentext) Handkes Kritik äußert sich nicht semantisch unmittelbar als kritische Bemerkung innerhalb einer dazu benutzten und als verbindlich vorausgesetzten Form, sondern ist selbst Form geworden und legt damit sozusagen Hand an das Fundament an.

Das Fragemotiv bestimmt somit die Aussage des Stücks: Es bedeutet eine Kritik am gegenwärtigen Theater und präsentiert gleichzeitig die Umsetzung des geforderten neuen Theaters als moderne Wiederholung des *Parzival*-Mythos. Es geht im *Spiel vom Fragen* nicht um eine ferne Geschichte vergangener Zeiten, die einen ›exotisch‹ folgenlosen Kunstkonsum gestatten würde, sondern, wie Handke am 11. Juni 1988 in seinem Notizbuch vermerkt: »Es muß die heutige Situation sein, völlig durchsichtig (der Alten, der Jungen, der Kunst)«. <sup>10</sup> Die gesamte Reisebewegung der Gruppe spiegelt die Idee einer von Differenz bestimmten Wiederholung wider: Die Figuren begeben sich auf eine Reise zurück ins Hinterland, und das Hinterland meint natürlich das Dahinterliegende, nicht auf den ersten Blick schon Sichtbare, historisch die Tradition, kognitiv die erst zu benennende und darzustellende Wahrheit der Dinge. Sie tun dies jedoch in einer Bewegung des Nachvorne- oder Neugehens und mit dem Ziel einer ästhetischen Selbstbewusstwerdung. Während die Figuren fragend hintenherum voranschreiten und dabei in ihren Gesprächen, Erzählungen, Beobachtungen und nicht zuletzt Reflexionen über das Fragen und Spielen eine Poetik der Wiederholung und eine Theorie vom richtigen Spiel entwickeln, wiederholen sie gleichzeitig den *Parzival*-Mythos, öffnen ihn für neue Interpretationen und setzen ihre Frage- und Spieltheorien im selben Zug in die Praxis der Bühne und einer neuen Textform um. *Das Spiel vom Fragen* ist ein kunsttheoretisches Stück, das Handke selbst, wie wieder eine unveröffentlichte Notiz vom 10. Mai 1988 belegt, in einem Zusammenhang mit seiner institutionenwütenden *Publikumsbeschimpfung* stellt. <sup>11</sup> Es erzählt vom Theater und spielt wie auch schon sein Stück *Der Ritt über den Bodensee* im Theater, auf der Bühne – am Ort der Kunst. Die ›Savanne der Freiheit‹, das Land des richtigen Erzählens aus dem Schlusshymnus der nicht zufällig so betitelten Erzählung *Die Wiederholung* (1986), ist drei Jahre später, und noch eine Spur deutlicher als in dem Prosabuch, als ›Frage-Ort‹ zum Gegenstand einer Forschungsreise geworden.

### **Das Fragen als Schütteln am Phantom Gottes**

Anschließend an diese Überlegungen zur zweiten Wiederholungsachse, zum Fragemotiv, lohnt ein Blick auf eine Notiz Peter Handkes, anhand der auch jene oben bereits angedeutete Schwierigkeit untersucht werden kann, wie eine moderne ›gottlose‹ Form eine ähnlich valide Geltung, oder eben ›Schließung‹, erlangen kann wie der feststehende Mythos. Ein Notizbucheintrag vom 27. September 1987 benennt Handkes Anliegen der Wiederholung und die dafür notwendigen

<sup>10</sup> DLA, A: Handke Peter, Notizbuch 058

<sup>11</sup> DLA, A: Handke Peter, Notizbuch 058



Eigenschaften der Frage: „DKdF [Die Kunst des Fragens, der Arbeitstitel des späteren *Spiels*] das Phantom Gottes schütteln, bis ... (selber zitternd, schreiend, weinend: Vater erscheine!, s. [siehe] DA); das Zittern des Herzens nach Gott, um Gott«. <sup>12</sup> Die Notiz stammt aus einem von insgesamt elf Notizbüchern, in denen Handke, beginnend mit dem August 1986 und seiner intensiven Lektüre von Wolframs *Parzival* (in der Übertragung von Dieter Kühn) im November 1986 bis in den Winter 1988/89, und somit bis kurz vor Erscheinen der Buchfassung des *Spiels*, konkret diesem Projekt zugeordnete Konzeptionsnotizen sammelt. Bezeichnend ist nun der Umstand, dass die in den Journalen veröffentlichte Version dieser Notiz wesentlich kürzer ausfällt; dort lautet sie nämlich: »Die Kunst des Fragens: schütteln am Phantom Gottes« (AF 526). In ihrer originalen »langen Fassung«, welche für das Stück doch aussagekräftiger ist als die geglättete Publikation, umschreibt sie ein Fragen, das in der Geste des Öffnens zugleich ein Schließen andeutet und dabei etwas Drittes aufscheinen lässt. Sie zielt auf ein besonderes Fragen, ein Fragen, das eine Kunst ist und das vielleicht auch nur in der Kunst möglich ist. Nur solches Fragen schüttelt am Phantom Gottes, dessen Gestalt und Kraft mithin weder ganz leicht gebrochen, noch einfach ignoriert werden kann; und nur mit diesen zu entdeckenden richtigen Fragen findet Handke die Schnittstellen von moderner und mythischer Erfahrung, oder: von Kunst und Religion. Die Notiz benennt das Programm: Das »in Frageform« zu fassende Theaterstück als solches sucht als ein »Schütteln am Phantom Gottes« seine Umsetzung, nicht bloß die eine oder andere darin gestellte »richtige Frage«.

»Öffnen, öffnen, öffnen! (was in dem ist, der schaut und hört)«, notiert Handke am 27. September 1987. <sup>13</sup> Ein Fragen, das Weltbilder öffnet, ist im Aufbruch subjektiv, widersprüchlich, selbstreflexiv und tendenziell mehrdeutig. Es ist befasst mit sich selbst, seiner Konstitution, seiner Legimitation, seiner Suche und erkennt sich als Künstliches gegenüber der behaupteten Natürlichkeit einer mittels Frage angegriffenen Tradition. Auf der anderen Seite sind damit jedoch kein ungebremstes skeptisches Fragen und die entsprechenden zerstörerischen Formen gemeint. In Handkes Bild gesprochen: Kein Sprengen des Phantoms, sondern ein Schütteln am Phantom wird erfahren und gesucht. Die Kunst des Fragens verlangt Verbindlichkeit – Gott (gleichwohl verwandelt) redet sozusagen noch immer mit. Handke will mit der öffnenden Frage und Form weder eine christlich-religiöse Erfahrung beschwören, noch ist sein »Schütteln am Phantom Gottes« unmittelbar als Kritik an der Religion zu verstehen, denn diese bleibt vielmehr vorausgesetzt. Im Unterschied zum mittelalterlichen Roman sorgt sie aber nicht mehr für den Inhalt des Stücks. Handkes Frage richtet sich auf eine Fassung von Zusammenhang, Verbindlichkeit und Sinn, welche um ihre Lage, die Unwiederbringlichkeit der Religion, Bescheid weiß. Das »Phantom Gottes« ruft eben nicht mehr Gott selbst auf die Bühne, sondern ein Trugbild, oder neutraler, eine Nachbildung, in jedem Fall etwas, das Werkkürzel »DA« für *Die Abwesenheit*, im genannten Notizeintrag unterstreicht es ja, Abwesendes.

Der Notizbucheintrag, gelesen vor dem Hintergrund des entfalteten Theaterstücks, enthält auch den Hinweis auf die Lösung. Das richtige Fragen, behauptet Handke, ist begleitet von einem »Zittern des Herzens«, einer Sehnsucht nach dem »Erscheinen« des Ersehnten. Es verdanke sich einer subjektiven Ergriffenheit, verwandle diese aber und bewirke dabei eine solche im Anschluss wiederum selbst. Ich schüttle, bis ich geschüttelt werde, und das Medium dazwischen sei kein Gott mehr, sondern die Kunst, dessen »Phantom«. »Die große Kunst: Man spürt das Zittern und hat die Form, man hat die Form und spürt das Zittern«, lautet eine unveröffentlichte Notiz vom 30. September 1986. <sup>14</sup> Das Zittern ist nicht bloß Anzeiger einer Erregung, sondern Ausdruck des unstillen, flimmerigen, tendenziell trugbildhaften Charakters des Heraufbeschworenen.

<sup>12</sup> DLA, A: Handke, Notizbuch 054. Das Kürzel „DA“ steht für *Die Abwesenheit* (1987), die thematisch als Vorläufer des *Spiels vom Fragen* zu gelten hat, denn beide Texte verhandeln eine Expedition zur Kunst in einem fiktiven Terrain, das als Raum der Kunst verstanden werden kann.

<sup>13</sup> DLA, A: Handke, Notizbuch 054

<sup>14</sup> DLA, A: Handke, Notizbuch 050

Dennoch objektiviert sich solch subjektive Ergriffenheit erst sobald die Kunst sie wiederholbar und allgemein zugänglich gemacht hat – und nicht mehr, wenn Gott spricht oder die Fragesucher nur stumm und ungerührt im Leeren stehen.

Die Offenheit ist bei Handke also nicht ausschließlich offen. Die große Neuerung Wolframs war es, die Religion durch ein vom Fragen und Zweifeln bestimmtes Schreiben für Kritik zu öffnen ohne dabei die Religion oder die Existenz Gottes gänzlich in Frage zu stellen. Seine Offenheit ist in gewisser Weise nur ›halboffen‹. Handke kritisiert mit seiner offenen Form die Kunst ohne das System der Kunst in Frage zu stellen; auch das ist eine Kritik innerhalb des verhandelten Systems. Die Figuren sind Theaterleute, Schauspieler, der Ort des Spiels ist die Bühne, das Licht ist Probenlicht, der sonore Ton ist Probensignal. Die Kunst als Versuch, das ›mystische‹ Erlebnis dauerhaft zu objektivieren, ist zugleich ein Versuch in Geschlossenheit. Die Erlösung, das »Finden der Form«, <sup>15</sup> das zeigt Handke freilich auch, gelingt aber nie endgültig. Das Fragen und Suchen hört nicht auf – die Figuren müssen sich mit Parzival als »Leib des Fragens« (DSF 146) in ihrer Mitte von Neuem auf den Weg machen. Eine endgültige Geschlossenheit kann es für Handke, hier ist er am Ende trotz der Blickrichtung auf Gott, eben doch ein moderner Autor, auch in der Kunst nicht geben. Auch diese Schlusswendung ist übrigens schon bei Wolfram vorgegeben: Das am Gral zuletzt aufflammende Frageverbot, welches die religiöse Gralswelt für immer schließen würde, kann nicht eingehalten werden. Bei Wolfram ist es dann eine Frau, die verbotenerweise doch wieder zu fragen beginnt.

## Verwendete Literatur

### Archivalien

DLA Marbach, A: Handke, Peter: Notizbuch 050: August – November 1986

DLA Marbach, A: Handke, Peter: Notizbuch 054: Juli – Oktober 1987

DLA Marbach, A: Handke, Peter: Notizbuch 058: Mai – Juni 1988

### Primärliteratur

Handke, Peter: *Der Hausierer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967. [DH]

Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal November 1975 – März 1977* (EA 1977). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979. [DGWa]

Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983. [PW]

Handke, Peter: *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht* (EA 1981). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984. [ÜD]

Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts* (EA 1982). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. [DGBa]

Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes* (EA 1983). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. [DCS]

Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. [DW]

Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. [DSF]

Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox. Erzählung* (EA 1990). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. [VJ]

Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. [DH]

Handke, Peter: *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. [INH]

Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg: Residenz 1998. [AF]

Handke, Peter: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. [DJ]

<sup>15</sup> Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 37.

- Handke, Peter: *Die Morawische Nacht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. [DN]
- Handke, Peter: *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp 2010. [IS]
- Handke, Peter: *Der Große Fall*. Berlin: Suhrkamp 2011. [DGF]
- Handke, Peter: *Die schönen Tage von Aranjuez*. Berlin 2012. [DTA]
- Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. (EA Zürich: Amman 1987). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

### **Sekundärliteratur**

- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Gottwald, Herwig: „Verzauberung und Entzauberung der Welt. Zu Peter Handkes mythisierendem Schreiben“. In: Ders.: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur: Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*. Stuttgart. Heinz 1996, S. 34-86.
- Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zolnay 2008.
- Härter, Andreas: *Alte Geschichten und neues Erzählen. Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre*. In: Ulrich Müller und Kathleen Verduin (Hg.): *Mittelalterrezeption 5*. Göttingen: Kümmerle 1996, S. 330-350.
- Müller, Ulrich: *Gral '89: Mittelalter, moderne Hermeneutik und die neue Politik der Perestroika. Zu den >Parzival/Gral-Dramen< von Peter Handke und Christoph Hein*. In: Irene v. Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller u. Alexander Schwarz (Hg.): *Mittelalterrezeption 4*. Göttingen: Kümmerle 1991, S. 495-520.
- Raitz, Walter: *Gral's Ende? Zur Rezeption des Parzival/Gral-Stoffes bei Tankred Dorst, Christoph Hein, Peter Handke und Adolf Muschg*. In: Sivia Bovenschen, Winfried Frey, Stephan Fuchs und Walter Raitz (Hg.) *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York: De Gruyter 1997, S. 320-333.
- Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ mit Blick über die Postmoderne*. Bern, Frankfurt a. M.: Lang, 1998.
- Pektor, Katharina: *Handkes neuer Parzival*. Dipl. Salzburg 2003.
- Von Matt, Peter: *Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur*. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Darmstadt 1991, S. 33-41.
- Wasielewski-Knecht, Claudia: *Studium zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Lang 1993.